

Тюнде САБО

**ГРОТЕСК И ПАРАДОКС – ЖЕНСКИЙ И МУЖСКОЙ НАРРАТИВЫ  
В РОМАНАХ ВИКТОРА ЕРОФЕЕВА**

**Grotesque and paradox: Female and male narratives  
in Victor Erofeyev's novels**

**Abstract**

This paper examines the narrative dynamics of two novels by Victor Erofeyev. The female discourse of *Russian Beauty* is characterized by the vertical dynamics of grotesque, while the discourse of the autobiographical narrator of *Good Stalin* is characterized by the dynamics of paradox, a horizontal movement between opposing truths. In both novels the Soviet aesthetic canon is undermined through the dynamics of narrative that denies the possibility of a singular truth.

**Keywords:** *The Russian Beauty, Good Stalin, narrative dynamics, grotesque, paradox*

Характеристика, которую дал ранним произведениям Виктора Ерофеева в 1990-ом году Е. Добренко может быть применена к творчеству писателя в целом: «Ерофеевская проза – сплошная эстетическая и этическая провокация. Писатель „подрывает” сложившуюся психологию homo soveticus через опрокидывание скрытых, табуированных зон сознания, через эпатаж, через шок» [цит. СКОРОПАНОВА 2007: 239]. Эпатаж и шокирование читателя вполне вписываются в эстетику постмодернизма, к которому причисляется и творчество Ерофеева. Н. Лейдерман и М. Липовецкий рассматривают его в рамках «Постмодернистского квазиисторизма», поскольку «абсурдность фиксирует разрыв целостности исторического процесса: причинно-следственные связи теряют свою силу. Но постоянство „национального характера” предлагает парадоксальную целостность – через абсурд» [ЛЕЙДЕРМАН, ЛИПОВЕЦКИЙ 2003/II: 481].

Интерес не столько к историческому процессу, сколько к «национальному характеру» лежит и в основе двух широко известных романов Ерофеева – «Русской красавицы» (1990) и «Хорошего Сталина» (2004). Русская/советская ментальность в них рассматривается с двух крайних точек зрения – выходца из абсолютного низа общества в «Русской красавице» и члена принадлежавшей к высшей номенклатуре семьи в «Хорошем Сталине». Повествование в обоих произведениях ведется от первого лица. В романе «Русская красавица» рассказывает о перипетиях своей судьбы фиктивный женский персонаж – проститутка Ирина Тараканова, а «Хороший Сталин» – автобиографический роман, в котором автор-повествователь говорит от своего имени.

В центре обоих сюжетов лежит травматическое событие, которое служит поводом для повествователей создать свой текст. В «Русской красавице»



неожиданно умирает возлюбленный героини, а после его смерти она беременеет будто бы от его призрака. Эти события резко меняют ее жизнь, и Ирина вынуждена искать выход из ситуации, в которую попала против воли. В «Хорошем Сталине» сам автор-повествователь пытается осмыслить свой путь к «отцеубийству», которое совершается изданием неподцензурного альманаха «Метрополь». Пути, которые проходят герои-повествователи до и после травматического события, резко отличаются друг от друга: Ирина после подающих большие надежды отношений с самым влиятельным советским писателем, теряет все и покончит с собой, а автобиографический герой в «Хорошем Сталине» из ребенка приближенных к властям родителей превращается в диссидентского писателя, лишив этим отца политической карьеры.

Несмотря на то, что между сюжетами двух произведений (кроме исторического фона) нет ничего общего и также отличается статус нарратора, использованные в них нарративные стратегии довольно близки. Оба нарратива нелинейны, в них хронологический порядок не соблюдается, часто смешиваются события разных временных отрезков. Поэтому они также фрагментарны: в большинстве случаев отдельные эпизоды связаны между собой на основе сугубо личных ассоциаций повествователя. Оба нарратива характеризует «литературность»: обилие аллюзий, явных или скрытых цитат, присутствие разных культурных кодов, игра с разными жанровыми особенностями.

За этими общими постмодернистскими приемами наблюдается особая динамика, связанная с определенными риторическими приемами. Женский нарратив романа «Русская красавица», на мой взгляд, основан на вертикальной динамике «вниз-вверх», характерной для *гротеска* в описании М. Бахтина. А в мужском нарративе романа «Хороший Сталин» преобладает горизонтальная динамика между равноправными членами разных дихотомий, связанная с мышлением в *парадоксах*.

### Реалистический гротеск «Русской красавицы»

М. Бахтин, во введении к своей основополагающей работе о романе Ф. Рабле народную смеховую культуру европейского средневековья и Ренессанса считает расцветом гротескного реализма и выделяет три тесно взаимосвязанных и переплетённых сферы его проявления как: 1/ обрядово-зрелищные формы, 2/ словесные смеховые произведения разного рода и 3/ различные формы и жанры фамильярно-площадной речи [БАХТИН 1990: 9]. Как утверждает Бахтин, смеховую культуру (карнавал) характеризует своеобразная логика «обратности» и непрерывных перемещений «верха» и «низа», «она строится в известной мере как пародия на обычную, то есть внекарнавальную жизнь, как мир „наизнанку“» [Там же: 16]. «Ведущей особенностью гротескного реализма является *снижение*, то есть перевод всего высокого, духовного, идеального, отвлеченного в материально-телесный план, в план земли и тела в их неразрывном единстве» [Там же: 26]. Согласно наблюдениям Бахтина, в XX-ом веке гротескный реализм превращается в литературный «реалистический гротеск», отчасти сохранивший особенности народно-карнавальных форм.



Нарратив романа «Русская красавица» строится именно по принципу «снижения», и потому представляет собой позднюю версию реалистического гротеска, восходящего к гротескному реализму средневековья и Ренессанса. Как уже было отмечено, повествователь в этом романе по своему социальному положению представляет социальные низы. Ирина Тараканова – проститутка, приехавшая в столицу из провинциального городка. В Москве она сталкивается с миром советской элиты, так как ее клиенты из ряда дипломатов, врачей, высокопоставленных чиновников и деятелей культуры. Таким образом, в повествовании создается «двумириность» – основа для карнавального мироощущения. Высокий «официозный» мир клиентов Ирины снижается, показан «наизнанку», а в восприятии героини-повествователя доминирует – мотивированный ее «профессией» – материально-телесный план, который в ее тексте разработан детально.

В изображении материально-телесного мира, как утверждает Бахтин, «...акценты лежат [...] на отверстиях, на выпуклостях, на всяких ответвлениях и отростках: разинутый рот, детородный орган, груди, фалл, толстый живот, нос. Тело раскрывает свою сущность, как растущее и выходящее за свои пределы начало, только в таких актах, как совокупление, беременность, роды, агония, еда, питье, испражнение» [Там же: 33].

В записках Ирины Таракановой преобладают именно эти акты и гротескные в таком смысле образы человеческого тела. «Профессией» героини обоснованы описания разного типа половых актов, и акцент всегда ставится на отверстиях и выпуклостях человеческого тела. Характерны в этом плане первый эпизод сюжета с описанием передвижения пальца гинеколога во влагалище героини, или частые упоминания половых органов мужчин.

Еще более сильным подтверждением связи повествования Ирины с гротескным реализмом является изображение «двойного тела». Согласно концепции Бахтина, «одна из основных тенденций гротескного образа тела сводится к тому, чтобы показать два тела в одном: одно – рождающее и отмирающее, другое – зачинаемое, вынашиваемое, рождаемое. Это – всегда чреватое и рождающее тело или хотя бы готовое к зачатию и оплодотворению – с подчеркнутым фаллом или детородным органом» [Там же: 33]. В двух выделенных эпизодах сюжета романа – смерти героини и ее возлюбленного – показано именно двойное тело героев. Немолодой уже Владимир Сергеевич умирает во время полового акта, готовым оплодотворить – и его смерть служит исходным пунктом интриги, которая разрешается самоубийством беременной героини.

Ритуальные действия в духе карнавальной традиции играют важнейшую роль в романе Ерофеева. Упомянутый выше эпизод смерти возлюбленного Ирины начинается с садо-мазохистического акта: Владимир Сергеевич просит Ирину сильно бить его, дать ему таким образом возможность покаяться в грехах. В этой эротической сцене легко узнаваем отзвук описанной Бахтиным составляющей карнавальной традиции: побоев короля. После побоев «Лазарь» Владимира Сергеевича «воскрешается» и он умирает, завершив половой акт «как молодой». Этот момент явно демонстрирует основной смысл



карнавального мироощущения, как его понимает Бахтин – «единство жизни-смерти-рождения» [Там же: 166].

Другое ритуальное действие, которое сама героиня Ерофеева воспринимает как ритуал самопожертвования – это бег по «татарскому» полю. Своим поступком, вбирая в себя «вонючее, как гной семя главного врага России, плотоядного демона, узурпатора и самодержца» [ЕРОФЕЕВ 2010: 185], Ирина хочет спасти Россию и таким образом стать святой. Сама идея ритуального совоплощения с некой нечистой силой во спасение страны – является снижением и высмеиванием стремлений не только новых друзей героини – диссидентов-интеллигентов, но и философско-исторических концепций спасения России. Задуманный Ириной ритуал жертвоприношения заканчивается неудачей, и одновременно является поворотной точкой сюжета: после побега в поле Ирина заболела, ее начинает посещать призрак Владимира Сергеевича и происходит мистическое зачатие ее ребенка. Таким образом, в побеге героини и последующих событиях также присутствует, как и в сцене смерти Владимира Сергеевича, отголосок карнавального мироощущения о единстве жизни-смерти-рождения.

Стремление героини Ерофеева стать святой связано и с другой основной сферой проявления гротеска в карнавальном традици – с пародированием священных текстов. Бахтин в романе Рабле выделяет, в том числе, сцену, в которой Гаргантюа топил в своей моче сотни тысяч людей, считая этот эпизод «травестирующей аллюзией на евангельское чудо насыщения собравшейся толпы народа пятью хлебами» [БАХТИН 1990: 211]. Зачатие ребенка Ирины от злого призрака-демона выступает похожей «травестирующей аллюзией» – на чудо непорочного зачатия. По ходу повествования героиня время от времени намекает на свою избранность и на то, что ее беременность необъяснима с бытовой точки зрения. Одновременно Ирина снижает, приземляет свой плод, предназначая ему не задачу спасения, а задачу отмщения человечеству: «Я рожу вам такое чудовище, что оно отомстит за меня, как Гитлер или еще кто-нибудь...» [ЕРОФЕЕВ 2010: 75].

Связанной с зачатием «травестирующей аллюзией» выступает «воскрешение Лазаря», которое в понимании героини обозначает возбуждение мужской силы своего пожилого возлюбленного. Фраза травестирует не столько известный евангельский эпизод, сколько роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание», использовавший этот эпизод. Учитывая критику Ерофеева в связи с образом Сони Мармеладовой,<sup>1</sup> можно предположить, что сам образ героини-проститутки и ее судьба в романе Ерофеева являются травестией на «священную» проститутку Соню, но не только. Красота Ирины и ее карнавальная попытка спасти Россию явно снижают также и идею Достоевского о спасительной роли красоты.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> «Трудно представить себе, что Сонечка Мармеладова – несчастная проститутка. Она торгует телом, которого нет» [ЕРОФЕЕВ 1996: 123]. О диалоге с творчеством Ф.М. Достоевского в романе «Русская красавица» см. [ПРОХОРОВА 2010].

<sup>2</sup> «Профессия» Ирины и ее взаимоотношения с Владимиром Сергеевичем безусловно травестируют также представления философа Вл. Соловьева о вечной женственности –



Перипетии своей судьбы героиня Ерофеева время от времени осмысляет на фоне биографий святых женщин. В своем прощальном письме (оформленном как приглашение на свадьбу с призраком-женихом) Ирина отождествляет себя с Жанной д'Арк и Марией Египетской [Там же: 272]. Некоторые моменты ее жизненного пути действительно восходят к биографиям этих святых – тем самым снижая, травестируя жанр жития. Одним из «перевернутых» карнавальных событий, ссылающихся на историю Марии Египетской является именно вышеупомянутый побег Ирины голой по «татарскому» полю.<sup>3</sup>

Язык героини-повествователя явно соотносится с языком карнавальной традиции, как его охарактеризовал Бахтин. Согласно его описанию, «фамильярно-площадную речь» в системе гротескного реализма характеризует «все то, что непосредственно связано с жизнью площади, что несет на себе печать площадной неофициальности и свободы, [...] некоторые явления фамильярной речи – ругательства, божба и клятвы, проклятия...» [БАХТИН 1990: 169].

В силу низкого социального статуса героини-повествователя, ее записки имитируют фамильярно-площадную речь. Текст Ирины ориентирован на устный, неофициальный и нелитературный язык. Поскольку в ее тексте на первый план выступает материально-телесный мир, сама лексическая составляющая повествования и формы обращения к остальным персонажам часто выходят за пределы литературного языка (особенно изображаемой эпохи) и она не раз пользуется бранью и клятвой. Ирина также попадает в ситуацию, когда выступает в прямом смысле на площади перед толпой: по пути к «татарскому» полю она останавливается на базаре провинциального города, где пытается «посоветоваться с народом» [ЕРОФЕЕВ 2010: 200].

При преобладании характерных черт карнавальной традиции, наряду с динамикой снижения на всех описанных уровнях нарратива Ирины, в нем наблюдается и динамика, направленная «вверх». Эта динамика обоснована желанием героини быть причастной именно к тому миру, который травестируется в ее тексте: Ирина настаивает на том, чтобы Леонардик, самого высокого статуса в советской иерархии писатель, женился на ней. Ее стремление попасть в официальный мир верхов отражается и в манере повествования, в котором время от времени появляются фразы стилистически высокого регистра, призванные выражать причастность героини-повествователя к «высокому» миру. Ирина прибегает к использованию фраз высокого регистра, когда она пытается что-то понять в чуждом для нее мире или приспособиться к нему.

В итоге, повествование героини Ерофеева характеризуется, прежде всего, вертикальной динамикой: карнавальным снижением официального мира советской элиты и одновременно попыткой восхождения в этот «высокий» для героини-повествователя мир. Такая динамика представляет собой позднюю

неслучайно, что имя и отчество персонажа (без фамилии) совпадают с именем и отчеством Соловьева. О значении учения Соловьева о Софии для русской культуры см. [HAIJNÁDY 2002].

<sup>3</sup> Мария Египетская была проституткой уже 17 лет, когда услышала голос, под влиянием которого ушла в пустыню и там боролась с искушением плоти. Она была совершенно голой, когда ее незадолго до смерти нашел старец Зосима, от которого она убежала [см. VORAGINE 1990].



версию реалистического гротеска, восходящего к гротескному реализму средневековья и Ренессанса, как его описал М. Бахтин.

### Парадоксальность «Хорошего Сталина»

Нарратив романа «Хороший Сталин» также динамичен, но основан на «горизонтальной» динамике «между двумя взаимоисключающими истинами», характерной для парадокса [ШИРОВА 2014: 278].

Как отмечает В. Шмид, в парадоксе часто «взаимоисключающими являются не столько стороны самой действительности, сколько применяемые к ним точки зрения» [ШМИД 2001: 11]. В сюжете романа «Хороший Сталин» присутствуют как минимум три жанровых кода,<sup>4</sup> поэтому в повествовании постоянно меняются точки зрения, часто исключая друг друга. Их столкновения лежат в основе парадоксальности нарратива. В то же время, наряду с плюрализмом точек зрения, на чисто авторском уровне происходит метафоризация образа Сталина, благодаря чему выстраивается единая картина с сильной авторской позицией. Поскольку единая авторская позиция противоречит множественности других взглядов (включивших и взгляд самого автора-повествователя в разных возрастах), рождается парадокс еще на одном уровне нарратива.<sup>5</sup>

Автобиографическая составляющая в романе состоит в основном из дихотомий, между членами которых происходит постоянное движение. Автор-повествователь свою детскую ипостась представляет раздвоенным существом, как по внешности, так и по характеру: «Безумный взгляд черных глаз, сверлящих мир, с тем чтобы высверлить в нем новый, небывалый закон, принадлежит застенчивому сутулому ребенку с нежной, обаятельной улыбкой, возникшей на людоедских губах» [ЕРОФЕЕВ 2010а: 30].

Формирование личности Ерофеева-мальчика тоже обосновано дихотомиями – противоположными менталитетами отца и матери и двух культур, советской и французской. Тогда как отец представлен как «один из самых блестящих советских дипломатов своего времени [...] по своим взглядам – убежденный коммунист, сталинский 'сокол'» [Там же: 17, 18], мать постепенно становится приверженкой современной ей культуры, присваивающей либеральные ценности и презирающей мужа-чиновника.

На дихотомии французской и советской культур основаны третья и четвертая главы произведения. В третьей главе ребенок, принадлежащий советской номенклатуре, знакомится с французским миром и наблюдает его влияние на родителей. В четвертой, зараженный уже французской культурой подросток, сравнивает свой парижский опыт с московской жизнью. Автобиографический герой переживает не только конфликт между парижским опытом и

<sup>4</sup> Жанры автобиографии, где в центре внимания стоит становление писателя; семейного романа, сфокусированного на взаимоотношениях отцов и детей, в первую очередь, на отношении Ерофеева-старшего к советской власти и лично к Сталину; и историко-философского эссе, с помощью которого осмысляются особенности русской ментальности.

<sup>5</sup> К этому добавляется еще один уровень парадокса: название произведения, представляющее собой оксюморон – «синтаксическую редукцию парадокса» [ШМИД 2001: 11].



московской действительностью, но и пропасть между сыном дипломата и детьми коммуналок. Автор-повествователь подчеркивает, что его «двойное гражданство в культуре», сложилось «из бытовой семиотики, невидимых мелочей, которые вошли в [его] кровь» [Там же: 143].

Идеологического типа противостояние окружающему миру и, в первую очередь, отцу начинается в старших классах, когда молодой Ерофеев становится моралистом, увлекается поэзией шестидесятников и стихами Евтушенко. Во взаимоотношениях молодого Ерофеева с родителями возникают противоречия на идеологической основе: «Домашняя обстановка делалась все более шизофренической и парадоксальной (sic!). [...] На человеческом уровне мы, безусловно, любили друг друга, но идеологический конфликт с годами перерос в необъявленную холодную войну» [Там же: 287].

Образ отца сам по себе двойственен: в основе его лежит дихотомия европейской изысканности в образе жизни, с одной стороны, и верности советской идеологии, с другой. Одна из главных задач автора-повествователя, которую он пытается решить с помощью воспроизведения жизненного пути отца, заключается в осмыслении дихотомии порядочности и служения греховному режиму, то есть в вопросе: «Мог ли нацистский дипломат быть достойным человеком, верно служа Гитлеру?» [Там же: 210]. Сам Ерофеев-старший отвечает на этот вопрос отрицательно, не поняв, что он прямо относится и к нему самому. Однако, автор-повествователь утверждает возможность такого парадокса, настаивая на порядочности отца с самого начала сюжета: «Отец был *порядочным* человеком...» [Там же: 18].

С точки зрения Ерофеева-младшего, отец выступает абсолютно достойно в связи со скандалом альманаха «Метрополь». <sup>6</sup> Выход неподцензурного сборника становится поворотным моментом в жизни обоих – как сына, так и отца. Процессы, ведущие к этому событию, осмысляются автором-повествователем опять-таки в дихотомиях – случая и судьбы, фикции и действительности.

С одной стороны, автор-повествователь уже само свое появление на свет оценивает как «дело голого, по-своему филигранного случая» [Там же: 46] – и практически все приключения отца во время войны и знакомство с будущей женой служат тому подтверждением. Случайным фактором его жизни оценивается и Париж, а также сближение с поэтами-шестидесятниками, непосредственно приведшее к изданию альманаха. С другой стороны, «отцеубийство», то есть издание альманаха представлено как нечто «почти полностью предопределенное жизненным назначением» [Там же: 295], проявляющимся еще в претензии бабушки, обвинявшей мальчика в убийстве дедушки.

Осознание дихотомии случая и судьбы является важным этапом в превращении молодого Ерофеева в писателя. Именно рассмотрение и осмысление алгоритма случайности и фатализма выделяет его, по собственной оценке, среди

<sup>6</sup> В роман включено собственное эссе Ерофеева про историю создания альманаха и также про последствия его «публикации» см. [Ерофеев 1996: 493–507]. Историю издания реконструируют на основе других источников [Бит-Юнан, Фельдман 2018: 31–41].



русских писателей, поскольку, как он считает, русскому писателю «не дано проникнуть в двойственный мир случайности и закономерности, услышать их музыкальный ритм. Он не осваивает случайность» [Там же: 154].

В силу того, что случайное и одновременно predetermined «отцеубийство» является результатом формирования писателя и совершается созданием литературного произведения, в ведущем к нему процессе играет основополагающую роль дихотомия действительности и фикции. Разные этапы этого процесса четко отмечены автором-повествователем. Мир для Ерофеева-мальчика сначала раскалывается на действительность и мир выдумки, и «из вранья родилось его отношение к слову» [Там же: 206].

Начало настоящего литературного творчества характеризуется как «шизофрения [...] дневного мышления категориями и ночного – бредовыми образами» и молодой Ерофеев «отказывает действительности в том, что она реальна» [Там же: 258, 265]. Сама мотивация создания альманаха объясняется особым значением фикции – слова и литературы – в СССР. Как утверждает автор-повествователь, «Советский Союз был Империей Слова и Образа», где «жизнь существует в голове, в самоубеждении сознания, в образной системе слова, а не в реальности...» [Там же: 298].

Параллельно этому, сам роман «Хороший Сталин», как любой литературный текст с документальной основой, соединяет в своем сюжете действительность и фикцию – с однозначным преобладанием второй. Ярче всего проявляется это в образе Сталина, который строится отнюдь не на исторических фактах или поступках и личности «вождя народа». <sup>7</sup> Его образ сугубо метафоричен, и построен не на дихотомиях, а отражает особую авторскую позицию. Эта позиция противоречит общим представлениям («доксе») о Сталине, и потому представляет собой еще один уровень парадокса в повествовании.

Образ Сталина как исторического лица воспроизведен, прежде всего, с помощью воспоминаний Ерофеева-старшего, из которых выделены лишь отдельные эпизоды, демонстрирующие личные отношения между ним и Сталиным, и носящие характерные черты баек (см. эпизод с вызовом врача Сталиным к переводчику, или с официантом, обрызгавшим мундир Сталина). В этих «байках» важно не столько историческое лицо, сколько его личный облик в восприятии Ерофеева-старшего. Автором-повествователем проводится параллель между отцом – хозяином «коммунистической ячейки» (то есть семьи) и Сталиным, державшим «всех русских за детей» [Там же: 138]. Именно этими «семейными» отношениями, а также иррациональностью мышления русских объясняется парадоксальный образ «хорошего Сталина»: «Народ *значил* образ *хорошего* Сталина, спасителя России и отца великой нации. Мой отец шел вместе с моим народом» [Там же: 125].

<sup>7</sup> Еще раннюю прозу В. Ерофеева М. Липовецкий характеризует следующим образом: «Вик. Ерофеев создает особого рода художественную культурологию современной исторической реальности и отечественной истории вообще» [ЛИПОВЕЦКИЙ 1990: 64].





Для самого автора-повествователя, который позиционирует себя вне советского общества, Сталин существует лишь как фиктивное лицо. Он начинает интересоваться образом вождя по мере того, как у Ерофеева-старшего возникают претензии к деятельности Сталина. Сталин предстает как фиктивный собеседник, в выдуманном общении с которым автор-повествователь пытается понять суть сталинизма и русскую ментальность. В Сталине он видит, прежде всего, человека мечты, который, пытаясь переделать человеческий материал, бросил «метафизический вызов природе» [Там же: 55]. Именно преданность мечте сближает образ Сталина с русской ментальностью: по мнению автора-повествователя «русские мечтают пафосно, старомодно. В этом разгадка моего папы – сталинского сокола. И – разгадка моей страны. Ради мечты не страшны никакие жертвы. Миллионы – нипочем. [...] Русская душа по натуре своей сталинистка» [Там же: 249, 230].

Сталин, пытавшийся преобразовать мир вокруг себя, воспринимается «в качестве художника, создавшего в реальности свой проект мира» [Там же: 247]. Это же предельное расширение метафорического значения феномена сталинизма, который охватывает таким образом и сферу художественного творчества. Отсюда и параллель с самим автором-повествователем, который «тоже чувствует Сталина в себе» [Там же: 344].<sup>8</sup> Получается, что создание собственного мира – будь тот только художественным – тоже может привести к убийству. И в самом деле, альманах «Метрополь», согласно признанию автора-повествователя, был сооружен как «литературная атомная бомба» чтобы с ее помощью «похоронить советскую литературу». В качестве побочного эффекта произошло настоящее политическое «убийство» отца.<sup>9</sup>

Сам же роман «Хороший Сталин» и в этом смысле парадоксален. С одной стороны, анализ феномена сталинизма и указание на параллель между деятельностью Сталина и русской ментальностью деконструирует миф о Сталине как историческом лице, поскольку «анализ – враг мечты. Разгадка – смерть сказки» [Там же: 250]. С другой стороны, предельное расширение метафорического значения образа релятивизирует злодеяния исторического лица (не смотря на то, что позиция автора по отношению к сталинской эпохе и самому Сталину однозначно отрицательна). А с помощью создания собственного текста сам автор выступает продолжателем сталинской, и заодно русской литературной традиции, в которой «писатель больше, чем писатель»: оказывается, он сам – маленький Сталин.

<sup>8</sup> Более конкретный пример, когда он ощущает себя «Сталиным канадской литературы», историю которой он придумал сам для срочного отчета в ИМЛИ.

<sup>9</sup> «Отцеубийство» как определение происшедшего активизирует широкий круг художественных и нехудожественных текстов (роман «Братья Карамазовы», статью З. Фрейда о Достоевском, роман А. Белого «Петербург», историю П. Морозова и т.д.), в контексте которых история Ерофеева приобретает дополнительный смысл. Тема – для дальнейшего рассмотрения.



### Заключение

Итак, анализ двух «провокационных» произведений Вик. Ерофеева показывает, что сложившийся взгляд на мир и эстетический канон советской эпохи в них «подрывается» с помощью нарративов, основанных на известных риторических приемах гротеска и парадокса.

Благодаря периферийному социальному положению повествователя и его специфическому женскому взгляду на мир в романе «Русская красавица», обычные причинно-следственные связи нарратива сменяются вертикальной динамикой. Снижение образов советской элиты и их официозного мира, и также особая роль телесно-материального плана в повествовании – представляют собой постмодернистскую версию реалистического гротеска, сохранившего особенности народно-смеховой культуры.

Построенный же на дихотомиях разных взглядов мужской нарратив в романе «Хороший Сталин» характеризует горизонтальная динамика. Движение между разными точками зрения – основной принцип парадокса, который «является процессом, непрекращающимся движением», и тем самым «держит и наблюдателя в постоянном движении» [Шмид 2001: 13–14]. В итоге, в обоих романах остывший советский эстетический канон подрывается с помощью динамики нарратива, не поддающейся однозначному истолкованию и тем самым отрицая возможность единственной истины.

### Библиография

- HAJNÁDY, Z. 2002: *Sophia és Logosz*. Debrecen: DE Kossuth Egyetemi Kiadó [Sophia and Logos. Debrecen: DE Kossuth University Press].
- VORAGINE, de J. 1990: *Legenda Aurea* (ford. Veszprémy László et al.) [(transl. by László Veszprémy et al.)]. Budapest: Helikon.
- БАХТИН, М.М. [BANTIN M.M.] 1990: *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература [The Works of François Rabelais and the Popular Culture of the Middle Ages and the Renaissance, Moskva: Hudožestvennaâ literatura].
- БИТ-ЮНАН, Ю.Г., ФЕЛЬДМАН, Д.М. [BIT-ÛNAN, Û.G, FEL'DMAN D.M.] 2018: К истории альманаха «Метрополь» // Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». № 11 (44) [On the history of the almanach "Metropol" // Bulletin of the Russian State University for the Humanities. Series "History. Philology. Cultural Studies. Oriental Studies". № 11 (44)] 31–41.
- ЕРОФЕЕВ, В. [EROFEEV, V.] 2010: *Русская красавица*. Санкт-Петербург: Азбука-классика [Russian beauty. Saint-Petersburg: Azbuka-klassika].
- ЕРОФЕЕВ, В. [EROFEEV, V.] 2010a: *Хороший Сталин*. Санкт-Петербург: Азбука-классика [Good Stalin. Saint-Petersburg: Azbuka-klassika].
- ЕРОФЕЕВ, В. [EROFEEV, V.] 1996: *Время «Метрополя» // Страшный суд. Роман. Рассказы, Маленькие эссе*. Москва: Союз фотохудожников России [Time of "Metropol" // The Last Judgment. Novel. Stories, Short Essays. Moscow: Union of Photo Artists of Russia] 493–507.



- ЛЕЙДЕРМАН, Н.Л., ЛИПОВЕЦКИЙ, М.Н. [LEIDERMAN, N.L., LIPOVECKIJ, M.N.] 2003: Современная русская литература: 1950–1990-е годы. В 2 т. Т. 2: 1968–1990. Москва: «Академия» [Contemporary Russian Literature: 1950–1990. In 2 volumes. Vol. 2: 1968–1990. Moscow: “Akademiâ”].
- ЛИПОВЕЦКИЙ, М.Н. [ЛИПОВЕЦКИЙ, М.Н.] 1990: Мир как текст: Вик. Ерофеев. Тело Анны, или Конец русского авангарда // Литературное обозрение № 6. [The World as Text: Vik. Erofeev. Anna's Body, or the End of the Russian Avant-garde// Literary Review No. 6.] 63–65.
- ПРОХОРОВА, Т.Г. [ПРОХОРОВА, Т.Г.] 2010: Диалог с Ф.М. Достоевским в романе Виктора Ерофеева «Русская красавица» // Ученые записки Казанского государственного университета. Том 152, кн. 2. Гуманитарные науки [Dialogue with F. M. Dostoevskij in the novel by Viktor Erofeev "Russian Beauty" // Scientific notes of Kazan State University. Volume 152, Book 2. Humanities] 101–112.
- СКОРОПАНОВА, И.С. [SKOROPANOVA, I.S.] 2007: Русская постмодернистская литература. Москва: Флинта-Наука [Russian Postmodern Literature. Moscow: Flinta-Nauka].
- ШИРОКОВА, Л.М. [ŠIROKOVA, L.M.] 2014: Природа парадокса (постановка проблемы) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. № 3(1) [The nature of paradox (statement of the problem) // Bulletin of the Nizhny Novgorod University named after N.I. Lobačevskij. №. 3(1)] 275–279.
- ШМИД, В. [SCHMID, W.] 2000: Заметки о парадоксе // Парадоксы русской литературы. Сборник статей (под ред. Маркович, В., Шмид В.). Санкт-Петербург: Инапресс [Notes on paradox // Paradoxes of Russian literature. Collection of articles (edited by Markovič, V., Schmid V.). Saint Petersburg: Inapress].

Тюнде САБО  
Печский университет  
Институт славистики  
Кафедра русской филологии  
Печ, Венгрия  
szabo.tunde@pte.hu

